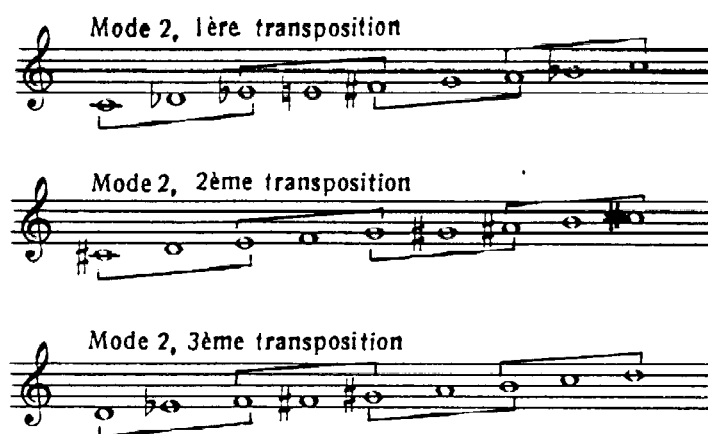
Índice Geral

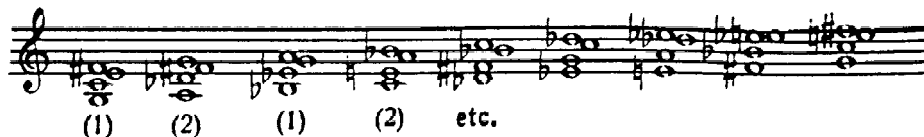
I – Linguagem e Técnicas de Composição

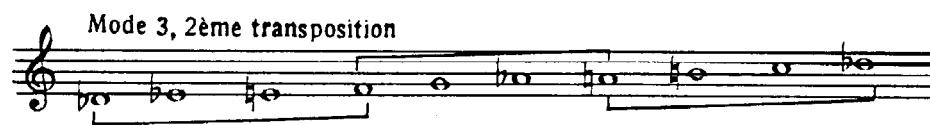
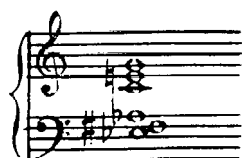
Modos de transposição limitada

Em todos os grandes sistemas modais, como no hindu, como no chinês, como no grego, assim como no gregoriano, existe em comum o facto de se poder transpor qualquer modo de forma a obter-se um conjunto de notas diferentes sem que as características intervalares deste sejam alteradas, pois embora os nomes das notas mudem, os intervalos entre estas (que são a característica definidora do modo) mantêm-se. De facto, só ao fim de um certo número de transposições voltamos a ter o mesmo modo com os mesmos nomes de notas. No sistema de afinação temperado, em qualquer dos quatro sistemas modais atrás referido, o mesmo nome de notas só volta a aparecer à 13.ª transposição consecutiva, por meio-tom, do modo, existindo portanto tantas transposições possíveis quantos os graus da escala cromática, i.e. 12. Pelo contrário, nos sete modos de transposição limitada de Messiaen, o número de transposições possíveis dentro da escala cromática é inferior a 12, advindo exactamente deste facto a designação de ***modos de transposição limitada***.

O primeiro modo é a escala de tons inteiros, a qual possui duas transposições possíveis. Messiaen evita usá-lo devido a este já ter sido bastante usado por Debussy, ao mesmo tempo que a sua característica intervalar é pobre uma vez que todos os intervalos componentes do modo são iguais entre si.

O segundo modo de transposição limitada (com traços de certas obras de Rimsky-Korsakov, Ravel, Stravinsky e sobretudo Scriabin) admite 3 transposições diferentes:

A sua estrutura é feita por quatro grupos simétricos, cada um destes composto por um meio-tom e um tom, pelo que a quarta transposição deste modo é igual à sua primeira transposição:

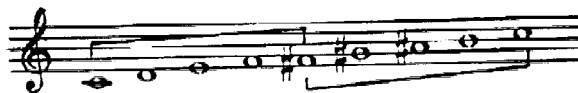
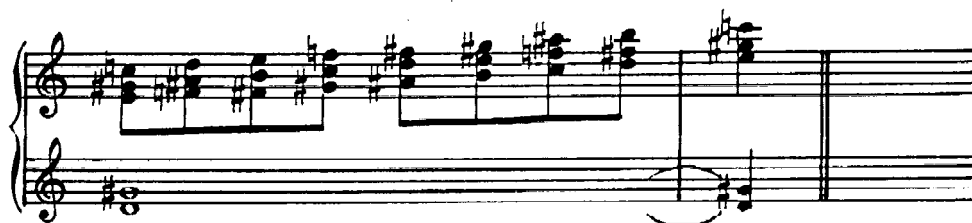
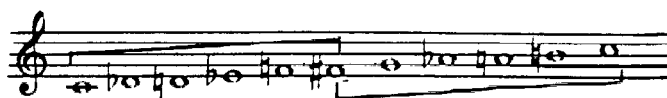
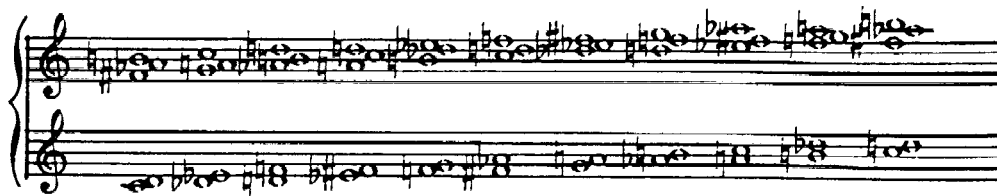
Cada um dos modos de transposição limitada produz uma série de acordes característicos. Os dois acordes característicos do segundo modo são os seguintes:

O encadeamento paralelo destes acordes produzidos pelo segundo modo resulta alternadamente num acorde de quarta e sexta com quarta aumentada agregada e num acorde de sétima da dominante com sexta maior agregada.

O terceiro modo, formado por três grupos simétricos de tom e de dois meios-tons consecutivos, admite quatro transposições diferentes:

Este terceiro modo possui o seguinte acorde típico:

Os modos 4, 5, 6 e 7 admitem, cada um deles, seis transposições diferentes e são formados por dois grupos simétricos distantes entre si uma quarta aumentada. Modo 4:

Acordes típicos do quarto modo:

Modo 5:

Acorde típico do quinto modo:

Modo 6:

É típico do sexto modo a sucessão paralela de acordes sobre uma quarta aumentada sustida:

Modo 7:

É típico do sétimo modo a seguinte sucessão paralela de acordes:

Estes modos geram acordes cuja cor é mais rica do que as harmonias clássicas e contribuem para a personalização da linguagem harmónica de Messiaen. Ele usa-os desde 1929, a partir dos seus prelúdios para piano, nunca tendo abandonado o seu uso. De facto, estes modos encontram-se presentes em todas as suas obras posteriores a 1929.

Acordes especiais

Como já vimos, Messiaen construiu uma linguagem harmónica própria. Constatamos que essa linguagem se baseia no uso de modos de transposição limitada, e que cada um destes modos possui um conjunto típico de acordes. A estes acordes típicos de cada modo ele junta uma série de outros:

a) Sucessão feita a partir do mesmo acorde de base, em diversas transposições, sobre a mesma nota que se mantém no baixo:

   Vejamos o seguinte exemplo tirado de *Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas*, composta em 1936 (compasso 8); uma mesma nota de base (*si*) serve de baixo para os seguintes acordes:

   1.º Um acorde de 13.ª da Dominante sobre *mi* no estado fundamental que contém todas as notas de uma escala maior;

   2.º O mesmo acorde sobre *re* na 6.ª inversão;

   3.º Em *si* (desta vez com a 5.ª ascendida – *la sustenido*) no estado fundamental;

   4.º Em *fa sustenido* com nona abaixada na 5.ª inversão.

b) Acordes tipo *cluster*; estes são usados desde 1944, sendo o seguinte exemplo tirado de *Vingt regards sur l'enfant Jésus: Regard du silênce* (compasso 22: disposição serrada do tema de acordes):

Esta mesma técnica volta a ser utilizada na *Turangalîla-Synphonie* (Introdução, cinco compassos depois do número de ensaio 7).

c) Sucessão de acordes sobre uma forma circular (estes voltam ao mesmo ponto de onde partiram percorrendo o caminho inverso). O seguinte exemplo é tirado de *Vingt regards sur l'enfant Jésus: Par Lui tout a été fait* (compasso 209):

Notas agregadas

São essencialmente a quarta aumentada e a sexta em relação à fundamental de um acorde. Exemplo:

1

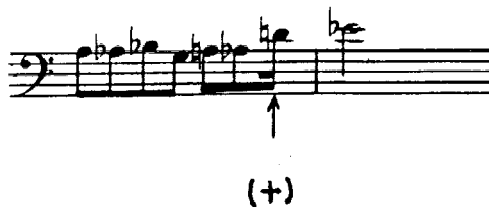
(fundamental: *do*; quarta aumentada agregada: *fa sustenido*; sexta agregada: *la*).

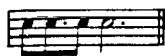
Ritmos não retrogradaveis

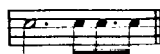
Messiaen usa esta técnica desde os seus prelúdios para piano. Consiste num ritmo cujo retrógrado é igual ao original:

VALORES ACRESCENTADOS

Trata-se de adicionar um valor rítmico a um ritmo de base, dando assim origem a um ritmo não divisível de forma regular, pois ao contrário das técnicas tradicionais em que um valor rítmico é multiplicado ou dividido por uma constante para se chegar a um outro valor, Messiaen introduz aqui um processo mais *primitivo* em termos de hierarquia matemática, em que se vai de um ritmo ao outro, não através de factores multiplicativos, mas sim de factores aditivos.

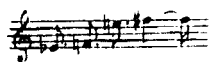
O seguinte exemplo é tirado do tema de *l'Étoile et la Croix* dos *Vingt Regards sur le enfant Jésus*:

RÂGAVARDHANA, RITMO HINDU

Çãrngadeva, teórico hindu do século XIII, deixou-nos uma tabela de 120 *Decitalas* ou ritmos hindus. Desta tabela, Messiaen utiliza o ritmo *râgavardhana*, entre outros.

Deste, faz duas permutações:

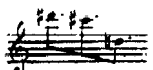
a) o seu retrógrado:

b) divide o seu retrógrado em dois ritmos não retrogradáveis (A e B):

ALFABETO MUSICAL

Messiaen, como forma de comentar e de exprimir musicalmente, textos que ele nos pretende comunicar (principalmente em música cujo carácter é essencialmente religioso e místico), cria um alfabeto musical que lhe permite traduzir de uma forma directa qualquer texto em música:

Genitivo, ablativo ou locativo:

Acusativo ou dativo:

Privativo:

Verbo auxiliar ser/estar:

Verbo auxiliar ter/haver:

Esta técnica é utilizada no ciclo para Órgão *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.

II – Estética e pensamento musical

Todo o pensamento musical de Messiaen repousa sobre um fundo de espiritualidade. Profundamente crente e católico, todas as suas pesquisas de uma linguagem, de uma escrita, e de uma expressão musical, são originadas pelas suas experiências espirituais. Esta é a razão porque ele diz que nunca se serviu voluntariamente de uma linguagem musical. Com efeito, para ele a linguagem musical é a consequência directa da mensagem que nos pretende transmitir. A sua música é, como tal, uma exaltação de Deus.

Messiaen recusa-se por isso mesmo a ser escravo de um sistema musical e sente vontade de o reforçar e inovar através da faculdade de assimilar as mais diversas tradições musicais extra europeias. Isto torna o *exotismo* de Messiaen não no resultado de um interesse superficial por culturas musicais estrangeiras, mas antes como o resultado de uma capacidade profunda de integrar à sua própria expressão elementos musicais à partida a ela estranhos. Para Messiaen, o acto de compor é antes de mais o escutar da natureza, algo que está patente no facto de ele usar como fonte de inspiração o canto dos pássaros.

Segundo Messiaen, um erro dos músicos contemporâneos reside no facto de se dar demasiada importância ao fenómeno sonoro, uma vez que a música não é feita só por sons. É igualmente importante para esta a intensidade sonora e a densidade de sons (ordem dinâmica), os timbres e os ataques (ordem fonética), os acentos e andamentos diferentes (ordem cinemática), e sobretudo o aspecto rítmico: duração e divisão dos tempos (ordem quantitativa). Para Messiaen, o elemento primordial na música é o ritmo. Na música tradicional o ritmo desenrola-se de uma forma regular e estática. Contudo, Messiaen pretende, na sua música, a destruição dessa imobilidade através da introdução de contratempos, de sucessões rítmicas desiguais, e do abolir de tempo material para encontrar a intemporalidade interior, i.e. a eternidade.

Messiaen interessou-se igualmente, de uma forma crescente, pelo fenómeno da cor, e, em 1931, sob a influência do pintor Blanc-Gatti, estabelece toda uma série de correspondências entre sons e cores. Esta relação som/cor desempenha em Messiaen uma importância capital, o que o leva a fazer, depois da guerra, a experiência do fenómeno de percepção interior simultânea de um som e de uma cor. É esta descoberta da relação existente entre sons e cores que dá à obra de Messiaen a sua vertente de simbolismo poético.

III – Análise de algumas obras

Le banquet céleste (1928)

À primeira vista seria mais normal descrever *Le banquet céleste* como uma obra pequena. No papel assim o é uma vez que possui meramente 25 compassos. No entanto, à velocidade pedida pelo compositor a obra dura cerca de 6 minutos e, o que ainda é mais importante, o efeito que esta produz sobre o ouvinte é bastante forte. Messiaen consegue este efeito em parte devido à lentidão com que a obra deve ser executada, sugerindo quase que o efeito de algo que permanece estático. Na primeira edição desta obra, Messiaen não dá nenhuma indicação metronómica e escreve-a em 3/4. No entanto, na segunda edição desta, em 1960, ele dobra os valores das figuras rítmicas utilizadas, escrevendo-a em 3/2, e dá como indicação metronómica a colcheia igual a 52. Esta alteração na grafia musical utilizada, e realizada por Messiaen na segunda edição de *Le banquet céleste*, deve-se ao facto de os organistas a estarem à data a tocar depressa de mais.

A esta velocidade a obra é decididamente algo que parece estático, ou quase, para o ouvinte: por exemplo, o primeiro acorde dura cerca de 7 segundos. No entanto, tem que ser mantida uma sensação de continuidade entre acordes. Desta forma, mais do que cada acorde valer como uma identidade sonora por si só, Messiaen, aos 17 anos de idade, obriga-nos a repensar a nossa noção de tempo, de forma a percebermos a lógica por detrás da harmonia (que apesar de fazer uso de encadeamentos tipicamente tonais, o contexto geral em que estes são usados e inseridos, atribui a esta música um caracter modal típico das correntes nacionalistas francesas de finais do século XIX) e da melodia utilizada, sem nos vermos presos a um andamento mais rápido.

Formalmente, esta obra pode ser classificada em termos macroformais como **A A’ Coda**. **A** está compreendido entre o início e o compasso 11, antes da entrada da pedaleira; **A’** vai desde o compasso 11, da entrada da pedaleira, até ao compasso 20 inclusive; a **Coda** vai desde o compasso 20, inclusive, até ao fim, sendo que esta encontra-se toda escrita sobre uma harmonia da dominante. Em termos microformais, temos o seguinte esquema formal:

A

compasso 1 a 8: **a** (tema) – Dominante/Tónica/Dominante/Tónica
compasso 5 a 8: **a’** (tema) – Dominante/Tónica/Dominante/Tónica
compasso 9 a 11: **codetta** – desenho rítmico repetido nos compassos 8, 9 e 10

A’

compasso 12 a 15: **a** (tema) – Dominante/Tónica/Dominante/Tónica

Tema inicial acrescido do desenho da pedaleira que se mantém durante todo o **A'** com uma figuração constante de colcheia.

compasso 16 a 19: **codetta** – desenhos derivados dos compassos 8 a 11; a linha mais grave, do teclado, nos compassos 16 e primeiro tempo do 17 é a mesma do compasso 10 e do primeiro tempo do compasso 11; o ritmo dos compassos 18 e 19, parte do teclado, é idêntico ao ritmo e morfologia do compasso 10.

Coda

compasso 20 a 25: o desenho rítmico dos compassos 20 e 21, no teclado, é idêntico ao do compasso 10; os compassos 22 e 23 correspondem a um desacelerar do primeiro tempo deste ritmo, dividindo-o em duas semínimas em vez de ser em 4 colcheias; os compassos 24 e 25 fazem o movimento cadencial com uma maior desaceleração rítmica (uma articulação em cada tempo em vez de duas), sendo que no compasso 25 a sensação cadencial é dada pelo *do* grave na pedaleira (com uma registação base de 32 pés). Sendo esta a nota mais grave que é tocada em toda a obra, Messiaen reserva-a para a cadência final com o intuito de reforçar a sua sensação conclusiva. Existe ainda um desenho inicial de 7 colcheias na pedaleira, o qual aparece no seu todo no segundo e no terceiro tempo dos compassos 20 e 21; nos compassos 22 e 23, este desenho é reduzido às suas 3 primeiras colcheias, sendo que no compasso 24 só aparece a primeira colcheia deste.

LE BANQUET CÉLESTE

Nouvelle Edition, revue par l'Auteur

"Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui"
(Evangile selon Saint Jean)

OLIVIER MESSIAEN

R: voix céleste, gambe, bourdon 8
Pos: flûte 4, nazard 2⅔, doublette 2, piccolo 1
G: R G | Ped: tir. Pos. seule

2
7
cresc.
7
V
d
I
b
VI
d
(sobre pedal de dominante)
10
mf
(peu
à peu f)
PÉDALE
f
(stacc. long)
IV
a
V

12
(R: + bourdon 16)
(chantant)
f
(clair)
f
(staccato bref, à la goutte d'eau)
7
V
7
I
A.L. 22,893
Tema

8
14
(R: + flûte 8)
V 7
I
16
II
V
♭VI
I♭7
♭III
(?)
(R: _ flûte 8)
(R: _ bourdon 16)
18
I
V 7

Quatour pour le fin du temps – Liturgie de cristal (1940)

Violino:

Encontra-se escrito no modo 7 na seguinte transposição:

Além das notas do modo, nas células **a** e **d**, Messiaen usa o *mi bemol* que não pertence à transposição do modo utilizado.

Existem 5 células básicas que se vão agrupando de diferentes formas (forma de mosaico), desde o início deste andamento até ao seu fim:

a

b

c

d

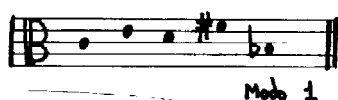
e

Clarinete:

É o instrumento que tem a *melodia* neste andamento. Nota-se que existe um recurso a certos motivos constantes mas que no entanto é bastante livre a elaboração desta melodia, não existindo por detrás desta uma lógica tão rígida de escrita como existe nos restantes instrumentos. Esta linha melódica está escrita no terceiro modo (o *re* que aparece, por exemplo, no compasso 3, trata-se de uma escapada ou apogiatura cromática, sendo à semelhança do *mi bemol* do violino uma nota estranha à transposição do modo utilizado). Trata-se do instrumento cuja linha melódica tem menos elementos modais uma vez que esta vai sofrer uma evolução ao longo de todo o andamento.

Violoncelo:

Este instrumento tem uma linha melódica cuja construção é isorrítmica.

- **Color** (de 5 notas)

- **Talea** (de 15 figuras)

1) Inicio da linha do violoncelo.
2) Fim da linha do violoncelo (este resulta num ritmo não retrogradável centrado nas quatro colcheias consecutivas).

Este tipo de construção isorrítmica mantém-se do início ao fim do andamento.

Piano:

Assim como o violoncelo, o piano tem uma construção isorrítmica mas em que a **Color** é constituída por acordes em vez de ser por notas isoladas.

- **Color** (de 29 acordes)

1) Acorde inicial do piano.
2) Último acorde onde o piano termina este andamento.

- **Talea** (de 17 figuras)

1) Inicio do piano.
2) Fim do piano com uma figuração de semínima ligada a semicolcheia com o intuito de preencher completamente o 3.º tempo do compasso e de dar uma sensação de conclusão.

Transposições e modos utilizados nos 29 acordes do piano				
Acordes	Pauta Superior		Pauta Inferior	
	Modo	Transposição	Modo	Transposição
1.º	3	b	2 (3)	a (d)
2.º	2	b	2 (3)	a (d)
3.º	2 (3)	b (d)	2 (3)	a (c/d)
4.º	3	b	2 (3)	a (c/d)
5.º	3	a	2 (3)	a (d)
6.º	2 (3)	c (b/c)	2 (3)	a (d)

Transposições e modos utilizados nos 29 acordes do piano				
Acordes	Pauta Superior		Pauta Inferior	
	Transposição	Modo	Transposição	Modo
7.º	2 (3)	c (d)	2 (3)	b (c)
8.º	3 (2)	a (a)	2 (3)	b (c)
9.º	3	a/c	2 (3)	a (d)
10.º	3 (2)	a (a/c)	2 (3)	a/b (d)
11.º	3 (2)	a (b/c)	3 (2)	b (b)
12.º	3	b/d	3 (2)	b/c (a)
13.º	3	a/d	3 (2)	a (b)
14.º	3 (2)	d (a)	2 (3)	b (b)
15.º	3 (2)	a (b)	2 (3)	c (c/d)
16.º	3 (2)	a/c/d (a)	2 (3)	c (c/d)
17.º	2 (3)	c (c/d)	2 (3)	b (c)
18.º	2 (3)	b (a/c)	2 (3)	a (c)
19.º	2 (3)	c (b/c)	2 (3)	b (c)
20.º	2 (3)	a/b (c/d)	2 (3)	c (c)
21.º	2 (3)	b (c/d)	2 (3)	b (c)
22.º	3	b	2 (3)	b (d)
23.º	2 (3)	a (a)	2 (3)	a (c/d)
24.º	2 (3)	a (c/d)	2 (3)	a (c)
25.º	3	a	3	a/d
26.º	2 (3)	a (d)	2 (3)	a (c/d)
27.º	2 (3)	a (c)	2	a
28.º	2 (3)	a (d)	2 (3)	a (c/d)
29.º	2 (3)	b (d)	2 (3)	b (d)

142 Olivier Messiaen (1908–1992)
Quatuor pour la fin du temps

Liturgie de cristal (first movement)

142 MESSIAEN Quatuor pour la fin du temps
775
7
von
Clar.
velle
10
gliss.
13
8

776
142 MESSIAEN Quatuor pour la fin du temps
16
Von
Clar.
Velle
glissando
gliss.
18
21
3

142 MESSIAEN Quatuor pour la fin du temps
777

23
Von
Clar.
Velle
gliss.

25
Von
Clar.
Velle
pp
p
gliss.

28
Von
Clar.
Velle
gliss.
3

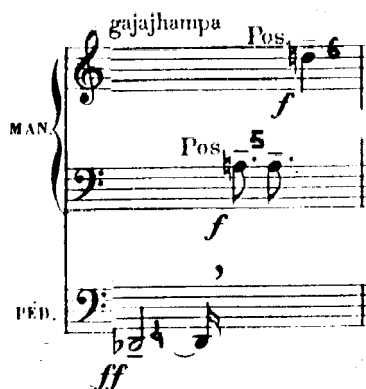
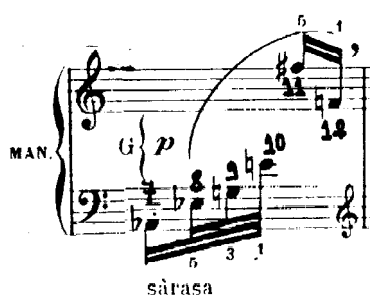
778
142 MESSIAEN Quatuor pour la fin du temps
30
Von
Clar.
Vcelle
cresc.
F
32
f
dim.
glissando
34
pp
p
gliss.
gliss.

142 MESSIAEN Quatuor pour la fin du temps 779
36
Von
Clar.
velle
cresc.
38
glissando
gliss.
mf
p
pp
41
ppp

LIVRE D'ORGUE – REPRISES PAR INTERVERSION (1951)

Esta obra é baseada em três ritmos hindus que se vão repetindo e justapondo uns aos outros, sendo tratados como três personagens rítmicas. Estes ritmos hindus, na sua forma inicial, apresentam-se da seguinte forma:

pratâpaçekhara

gajajhampa

sârasa

Pratâpaçekhara é aumentado por uma fusa, por cada figura, a cada repetição deste; **gajahampa** parte de uma forma já por si aumentada e a cada repetição deste é diminuído por uma fusa em cada figura rítmica componente deste; **sârasa** não sofre nenhuma alteração a quando de cada nova repetição.

Em termos formais temos a mesma música repetida quatro vezes da seguinte forma:

A (até ao compasso 19);

B (do compasso 20 ao compasso 29): de ambos os extremos de **A** para o meio deste;

C (do compasso 30 ao compasso 39): do meio de **A** (compasso 10) para ambos os extremos;
D (do compasso 40 ao fim): trata-se do retrógado de **A**.

Dos três teclados disponíveis (**Grande Órgão**, **Recitativo** e **Positivo**) é atribuído um a cada um dos três ritmos hindus utilizados, da seguinte forma:

- ao ritmo hindu **pratâpaçekhara** é atribuído o **Recitativo**;
- ao ritmo hindu **gajajhampa** é atribuído o **Positivo** juntamente com a pedaleira do Órgão;
- ao ritmo hindu **sârasa** é atribuído o **Grande Órgão**.

Messiaen faz ainda aqui uso de uma técnica serial, embora a utilização desta seja diferente da utilizada pelos compositores da **segunda escola de Viena**. Isto porque a técnica serial aqui utilizada por Messiaen consiste em diversas formas de permutação aleatória da série original, e não à sua simples transposição, inversão e/ou retrogradação. Ao tipo de permutações utilizadas nesta obra Messiaen chamou de **interversão**. As seis versões utilizadas da série são as seguintes:

Compasso 1 a 3: [11 0 10 1 9 2 8 3 7 4 6 5]
Compasso 4 a 6: [0 8 11 10 7 1 2 9 3 6 5 4]
Compasso 7 a 9: [10 0 11 5 4 6 7 9 8 2 1 3]
Compasso 10 a 12: [0 6 11 1 5 10 2 4 9 3 7 8]
Compasso 13 a 15: [5 11 1 0 3 9 4 2 7 8 6 10]
Compasso 16 a 18: [0 3 8 11 1 4 7 10 2 5 9 6]

LIVRE D'ORGUE

SEPT PIÈCES POUR ORGUE

OLIVIER MESSIAEN

I. REPRISES PAR INTERVERSION

3 rythmes hindous: pratâpaçekhara, gajajhampa, sârasa _ traités en personnages rythmiques: pratâpaçekhara augmente d'une ♬ par valeur à chaque répétition; gajajhampa part en forme exagérée, et diminue d'une ♬ par valeur à chaque répétition; sârasa ne change pas. La même musique est reprise ensuite: des extrêmes au centre, puis du centre aux extrêmes, puis rétrogradée.

(1951 - Paris)

R: bourdon 16, hautbois, cymbale | Pos: prestant 4, nazard 2 ⅔, tierce 1 ⅗, piccolo 1 | G: bourdon 16, bourdon 8, flûte 4 | Péd: bombarde 16 seule |

A.L. 21046

15
MAN.
R
mf
G
p
pratâpaçekhara
sârasa
pratâpaçekhara
Pos.
f
gajajhampa
PÉD.
ff
(Même musique, en éventail fermé, des extrêmes au centre)
20
non legato
Pos.
R
G
PÉD.
non legato
23
Pos.
26
Pos.
A. L. 21 046

(Même musique, en éventail ouvert, du centre aux extrêmes)
30
Pos.
R
G
non leg.
MAN.
PÉD.
33
35
38
(Même musique, rétrogradée)
non leg.

4
42
MAN.
G
R
Pos.
PÉD.
46
50
54
A. L. 21046

Bibliografia

Goléa, A. (1960). *Recontres avec Olivier Messiaen*. Paris: René Julliard.

Messiaen, O. (1966). *Technique de mon language musical* (Vol. I e II). Paris: Alphonse Leduc.

Nichols, R. (1986). *Messiaen* (2.ª ed.). Oxford: Oxford University Press.

Oliveira, J. P. P. de (1998). *Teoria analítica da música do século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Reverdy, M. (1978). *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc.